

La obra de Felipe de Arizmendi en la Basílica de Santa María de San Sebastián y los inicios de la escultura neoclásica en Gipuzkoa

(The work of Felipe de Arizmendi in the Basilica of Santa María in San Sebastian and the beginnings of neo-classical sculpture in Gipuzkoa)

Cendoya Echániz, Ignacio

Univ. del País Vasco

Fac. de Filología y Geografía e Historia

Pº de la Universidad, 5

01006 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2001), 20; 225-232]

La obra de Felipe de Arizmendi en la basílica de Santa María de San Sebastián es fiel exponente de las variaciones que la llegada del periodo que conocemos como Neoclásico había de suponer para la escultura policromada. Al igual que ocurre con el resto de maestros activos en la provincia, las fórmulas de expresión adoptadas mantienen aún lazos de unión con la imaginería rococó, si bien se atisban claramente una serie de variaciones que posteriormente irán cobrando cada vez mayor auge. Será, por tanto, esa primera generación de escultores los que pongan las bases del posterior desarrollo de la escultura neoclásica provincial, que necesariamente se hallará ligada a la tradición.

Palabras Clave: Felipe de Arizmendi. San Sebastián. Escultura policromada. Neoclásico. Tradición.

Neoklasiko izenez ezagutzen dugun aldiaren etorrerak eskultura polikromaturako ekarri aldaketen adierazgarri leiala dugu Felipe de Arizmendik Donostiako Santa Maria basilikan buruturiko obra. Probintzian ziharduten gainerako maisuekin gertatu bezala, Arizmendiren adierazpideek rococo irudigintzarekiko loturik izaten jarraitu zuten, nahiz eta hainbat aldaketa garbiri antzematen diren, zeintzuk ondoren gero eta nabarmenago agertzen hasiko ziren. Horrenbestez, eskultoreen lehen belaunaldi horrek ezarri behar zituen probintziaren ondoko eskultura neoklasikoaren garapenerako oinarriak, eta ezinbestean eskultura mota hori tradizioari loturik agertuko zen.

Giltz-Hitzak: Felipe de Arizmendi. Donostia. Eskultura polikromatua. Neoklasikoa. Tradizioa.

L'oeuvre de Felipe de Arizmendi dans la basilique de Santa María de Saint-Sébastien est une fidèle représentante des variations que l'arrivée de la période que nous connaissons comme Néoclassique devait représenter pour la sculpture polychrome. Comme avec le reste des maîtres actifs dans la province, les formules d'expression adoptées maintiennent encore des liens avec l'imagerie rococo, bien que l'on entrevoie clairement une série de variations qui prendraient de plus en plus d'importance. Ce sera donc cette première génération de sculpteurs qui posera les bases du développement postérieur de la sculpture néoclassique provinciale, qui sera nécessairement liée à la tradition.

Mots Clés: Felipe de Arizmendi. Saint-Sébastien. Sculpture polychrome. Néoclassique. Tradition.

El paso del periodo barroco al neoclásico implica, lógicamente, una variación de los presupuestos artísticos, algo que tiene concreción también en la escultura. Con todo, además de las dificultades que una puesta al día había de suponer para los primeros artífices, debemos tener presente otra serie de factores que dificultarían enormemente un teórico giro repentino en su producción. En realidad, y antes de cualquier otra consideración, conviene aclarar que hablar de escultura propiamente neoclásica al referirnos a imágenes de madera policromada insertas en retablos –que es la que merecerá nuestra atención aquí– no es posible, ya que tanto el material empleado como las exigencias del marco hacían inviable llevar a sus últimas consecuencias los nuevos ideales. Por otro lado, y pese a la complejidad de esta cuestión, lo que motiva su mención en un plano meramente teórico, es cuando menos sugerente preguntarse sobre la actitud de la feligresía, en un primer momento claro está, ante las modificaciones que en los nuevos retablos, tomados en su conjunto, podían apreciarse. En suma, el peso de la tradición, en su sentido más amplio, sería muy acusado, si bien su influencia se iría atemperando de forma muy palpable con el paso del tiempo. Si a todo ello unimos la reducción del mercado de trabajo, pues los principales conjuntos se habían erigido ya en los siglos anteriores, quizá podamos entender el relativamente escaso interés que la escultura del periodo ha suscitado y, sobre todo, su análisis desde presupuestos más cercanos a las realizaciones barrocas. Este enfoque, justificado plenamente para las aportaciones iniciales, puede llevar, sin embargo, a una apreciación un tanto errónea del periodo en su conjunto.

Centrándonos ya de forma específica en la materia que nos ocupa, señalemos que Felipe de Arizmendi es uno de los maestros escultores que, en el caso de la provincia guipuzcoana, ejemplifica la llegada de los nuevos ideales estilísticos. Autor de escasa obra conocida, su capacitación en modo alguno sería desdeñable, toda vez que fue uno de los artistas que tomarían parte en el destacado conjunto retablístico de la basílica de Santa María de San Sebastián, concretamente en los retablos colaterales. Pese a la ausencia de fuentes documentales, ante el incendio sufrido por la ciudad en 1813, estos importantes muebles litúrgicos se habrían ejecutado en su mayor parte entre 1770 y 1775 aproximadamente, tal y como sus características nos indican, fechas ciertamente tempranas, y que no hacen sino subrayar el interés y trascendencia del complemento escultórico. En buena lógica, e independientemente de una trayectoria desconocida, Arizmendi se erige en uno de los representantes de esa primera generación de escultores neoclásicos, aunque, como más tarde veremos, también en este periodo la terminología debería ser objeto de discusión. De todos modos, su aportación, junto con la de Francisco de Azurmendi, Juan Bautista de Mendizábal II y Antonio Miguel de Jáuregui, por citar los más señalados, sería esencial en el panorama provincial.

FELIPE DE ARIZMENDI. LA PRIMERA GENERACIÓN DE ESCULTORES NEOCLÁSICOS EN GIPUZKOA

Ante la ausencia de documentación sobre el conjunto retabístico erigido en torno a los años mencionados en la basílica de Santa María, son fundamentalmente los datos otorgados por Vargas Ponce los que nos permiten conocer el nombre de algunos de los maestros que tomaron parte en su concreción. Recordemos que José de Vargas Ponce (Cádiz, 1760 - Madrid, 1821) fue comisionado en el verano de 1800 por el ministro de Gracia y Justicia para examinar los archivos de Gipuzkoa, presentando finalmente al Gobierno un Memorial¹. Así, y por lo que a la materia que nos ocupa se refiere, es en ese escrito donde se señala la existencia de un San José debido a Arizmendi en el retablo colateral del lado del evangelio². Con posterioridad, también se le han asignado las efigies de San Juan Bautista y San Lorenzo del mismo retablo³. En otro orden de cosas, el diseño del retablo mayor y colaterales sería obra de Diego de Villanueva⁴ (Madrid, 1713-1774), encargándose de su ejecución material Francisco de Azurmendi⁵, mientras que los relieves que presiden esos retablos colaterales se deberían al taller de Robert Michel⁶ (Puy de Velay, 1720 - Madrid, 1786), destacando el del Papa Pío V. Por último, Manuel de Alquizalete se encargaría del dorado de los colaterales y, probablemente, del retablo mayor, tarea para la cual la Compañía de Caracas traería varios lingotes de oro⁷, y en la cual quizá también participaría Esteban Hirigoity, pintor y dorador de Sara⁸. El complemento pictórico del retablo mayor⁹, que carece de interés para nosotros aquí, completa prácticamente lo que sobre este conjunto conocemos.

1. VV.AA., *Diccionario Enciclopédico Vasco*, vol. L, San Sebastián, 1999, pp. 524-525.

2. Lo señalado por Vargas Ponce para este conjunto de retablos se reproduce en el estudio de J.I. TELLECHEA IDÍGORAS, "Sobre la parroquia de Santa María", B.E.H.S.S. (1973), indicándose esta noticia en la p. 310.

3. L. MURUGARREN, *Basílica de Santa María*, San Sebastián, 1973, p. 32.

4. Esta autoría es consignada por CONDE DE LA VIÑAZA, *Adicciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, Madrid, 1889, T. II, p. 41. Esta referencia, que contradice lo indicado por Vargas Ponce, quien asigna la autoría a Juan de Villanueva (J.I. TELLECHEA IDÍGORAS, op. cit., pp. 308-309), hermanastro del anterior, es actualmente aceptada de forma unánime.

5. CONDE DE LA VIÑAZA, op. cit.

6. J.I. TELLECHEA IDÍGORAS, op. cit., pp. 309-310.

7. M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *La iglesia de Santa María de San Sebastián*, San Sebastián, 1989, p. 104.

8. O. RIBETON, "Maestros artesanos en los retablos de las iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII", *Ibaiak eta Haranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, vol. 10, Bilbao, 1991, pp. 225 y 230.

9. Sobre las autorías de los lienzos presentes en ese retablo mayor, pueden consultarse los trabajos de I.M. NARVARTE, "El cuadro de San Sebastián en Santa María", *Revista Euskal Erria* (1916), LXXIV, pp. 52 y 215; L. MURUGARREN, op. cit., p. 31; M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, op. cit., p. 106.



1. Retablo colateral de San Pío V. San José (Det.)

Como hemos visto, la única efigie que con cierta seguridad puede asignarse a Arizmendi es el San José situado en el remate del colateral de San Pío V, de forma que será con su análisis con el que demos inicio a nuestras consideraciones sobre su autor. Imagen de sentido netamente frontal, tan sólo el adelantamiento de su pierna derecha rompe el carácter un tanto estático que la define. Tal y como ocurre en la mayor parte de las realizaciones escultóricas efectuadas durante estos años, el número y profundidad de los plegados de sus vestimentas va remitiendo con respecto a las fórmulas más propias del periodo rococó, aunque todavía es posible hablar de cierta continuidad. Así, su expresión, ensimismada y gozosa, se halla emparentada aún con el preciosismo y dulzura de algunos de los modelos anteriores. Con todo, y pese al carácter realista de su faz,

destacando el empleo de ojos de cristal, es claramente apreciable un menor tratamiento del detalle. A pesar de que estos avances sean poco relevantes, las propias limitaciones del medio hacen comprensible que el avance perceptible en años sucesivos –pese a la utilización de otro modelo iconográfico, muy interesante es al respecto la comparación de esta imagen con el San José que Francisco de Azurmendi realizaría para un retablo lateral del convento concepcionista de Segura entre 1789 y 1790¹⁰– se logre mediante el desarrollo y profundización de estas ideas. Características similares a las apuntadas posee el Niño que completa el grupo, aunque la idealización es, en este caso, nota mucho más señalada.

Escoltando al relieve central, en el cual se reproduce el episodio más conocido de la vida del Pontífice perteneciente a la orden dominica¹¹, nos encontramos con las imágenes de San Juan Bautista y San Lorenzo. Sus cualidades formales revelan, efectivamente, la responsabilidad de Arizmendi en su ejecución. En ambos casos se percibe una ligera evolución en el trata-

10. I. CENDROYA ECHÁNIZ, "Dotación artística del convento de Segura (Guipúzcoa). Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indianos", *La Orden Concepcionista*, León, 1990, vol. 2, pp. 35-36. M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *El convento de la Purísima Concepción de Segura. Estudio histórico-artístico*, San Sebastián, 1998, p. 135.

11. J. FERRANDO ROIG, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950, pp. 227-228.



2. Retablo colateral de San Pío V. San Juan Bautista (Det.)

miento de los ropajes, en un deseo explícito de abandonar los efectos claroscuros, potenciando de este modo las superficies cada vez más lisas. Con todo, los recursos escenográficos no han desaparecido del todo aún, como el ademán del diácono demuestra, dado su afán por dirigirnos e introducirnos en la escena que preside el mueble, de exquisita factura por otra parte, aunque plenamente partícipe de las que hasta cierto punto podemos considerar como contradicciones visibles durante estos años. En modo alguno debemos pensar que esta situación es visible únicamente en la escultura, debiendo recordar la abundante utilización del cincelado en el dorado del retablo mayor o la relativamente profusa labor de talla perceptible en el conjunto, además de la riqueza decorativa que la dalmática de San Lorenzo nos muestra, con motivos más propios del rococó nuevamente, si bien es verdad que en esta última faceta predomina la utilización de tonos lisos.

Resulta más complicado saber si las imágenes existentes en el retablo colateral de Santa Bárbara pertenecen igualmente al escultor del cual venimos ocupándonos. El hecho es que la finalización de este mueble se demoraría en el tiempo, solicitando en 1842 el mayordomo de las parroquias unidas diferentes cantidades a la corporación municipal, parte de las cuales se destinaría a su conclusión¹². Puesto que sabemos que el relieve de San

12. I.M. NARVARTE, "Noticias de la Parroquia de Santa María de San Sebastián", Revista Euskal Erria (1916), T. LXXV, p. 127.



3. Retablo colateral de San Pío V. San Juan Bautista (Det.)

Nicolás de Bari acompañado de tres niños a los que resucitó situado en el sagrario pertenecía a otro retablo en origen¹³, las únicas obras a considerar son el San Miguel situado en el remate y las efigies de Santo Domingo de Guzmán y San Roque. El primero es el que más se aleja de la producción conocida de Arizmendi, por lo que plantea serias dudas, mientras que las otras dos pueden situarse en su órbita, pero con reservas. De esta forma, la imagen del fundador de los dominicos es más avanzada que las anteriores, diferenciándola de ellas, además, su falta de expresión y sentimiento. En cuanto a San Roque, el tipo físico concuerda en gran medida con los utilizados por el escultor, pero la calidad del ángel que le acompaña es tan ínfima que induce a dudar sobre su paternidad, o incluso a pensar en el aprovechamiento de alguna talla anterior en el tiempo, opción

difícilmente justificable. Resulta curioso constatar la desigualdad existente en el complemento escultórico de estos dos colaterales, algo que, en realidad, es una constante en toda la empresa acometida durante esos años. Además, si aceptamos como obra del autor el Ecce Homo existente en la iglesia de San Sebastián de la misma población¹⁴, nos daremos cuenta, ante su calidad¹⁵, de la dificultad que implica entrar en el terreno de las atribuciones. Por tanto, y dado el escaso conocimiento que de la obra del escultor poseemos, es necesario adoptar con sumo cuidado lo apuntado al respecto.

A tenor de algunos de los aspectos apuntados ya, y pese a esa desigual participación y complemento a los cuales nos referíamos anteriormente, la trascendencia de lo erigido sería muy acusada, por cuanto supondría de avance con respecto a los modelos anteriores, pese a la pervivencia de diferentes rasgos, imponiéndose por ello el diseño original sobre el tratamiento particular. Si bien Arizmendi ha sido considerado como un escultor

13. AA.VV., *Monumentos Nacionales de Euskadi. Guipúzcoa*, Bilbao, 1985, p. 101.

14. Esta, junto con otras atribuciones, en M.A. ARRAZOLA, "El arte barroco en el País Vasco", en AAVV, *Cultura Vasca II*, San Sebastián, 1978, pp. 316-317.

15. Su reproducción, junto con una escueta valoración, en I. CENDOYA ECHÁNIZ, *La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico*, San Sebastián, 1995, pp. 122-123.

realista y de escasa entidad¹⁶, ya hemos apuntado anteriormente las escasas posibilidades que la escultura policromada concebida para retablos ofrecía. Así, no resulta casual que las fórmulas de expresión aquí elegidas gozaran de unánime predicamento entre los escultores activos en la zona durante estos años¹⁷. Lejos de presuponer una falta de capacitación por ello, además de una situación generalizada, podemos recordar la figura de Antonio Miguel de Jáuregui, maestro activo durante el periodo y que llegaría a ser pensionista de la Academia de San Fernando de Madrid¹⁸ primero y profesor de dibujo en el Seminario de Vergara¹⁹ después. En su obra conocida encontramos, de modo general, idénticos rasgos a los señalados. De esta forma se inicia un camino que ha de conducirnos hacia formulaciones más avanzadas, aunque siempre teniendo en cuenta las cualidades propias de la talla policromada. Esa evolución seguirá un proceso fácilmente comprensible, hallándonos no ante una simplificación de recursos, sino con un ahondamiento en las ideas artísticas.



4. Retablo de Santa Bárbara. San Roque (Det.)

16. M.A. ARRAZOLA, op. cit., p. 317, donde la autora se apoya en la opinión de G. WEISE.

17. Al respecto, pueden consultarse los siguientes estudios de I. CENDOYA ECHÁNIZ, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu", Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales (1992), pp. 153-176; "Ruptura y continuidad en las primeras manifestaciones escultóricas del Neoclásico en Guipúzcoa", *El arte español en épocas de transición*, T. II, Madrid, 1994, pp. 205-212. Además, y desde un punto de vista general, sigue gozando de gran interés lo apuntado por R. OTERO TUÑEZ, "La imaginería española y la crisis neoclásica", *España en las Crisis del Arte Europeo*, Madrid, 1968, pp. 195-203. Por último, cabe consignar como más reciente valoración de conjunto, por lo que al País Vasco se refiere, la formulada por J. ZORRIZUA SANTISTEBAN e I. CENDOYA ECHÁNIZ, "El retablo neoclásico", en PL. ECHEVERRÍA GOÑI (coord.), *Retablos*, Bilbao, 2001, T. I, pp. 310-329.

18. M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *Gipuzkoako erretablistika. Tomás de Jáuregui*, San Sebastián, 1994, p. 11.

19. F. AROCENA, *Diccionario biográfico vasco. Guipúzcoa*, San Sebastián, 1963, p. 124; M. RUIZ DE AEL, *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las artes*, Vitoria, 1993, p. 108.

CONCLUSIÓN

Las imágenes realizadas por Felipe de Arizmendi para los retablos colaterales de la basílica de Santa María de San Sebastián son fiel exponente de la llegada del neoclásico a la escultura regional, si bien elementos tales como los ojos de cristal nos muestran cierto apego aún por fórmulas anteriores. En cualquier caso, existe un deseo explícito de avance, perceptible en la contención y equilibrio de esas obras. No es tarea sencilla clasificar las mismas ni otras de idéntico carácter, ya que, obviamente, apenas tienen nada en común con las corrientes internacionales. Así como los desarrollos teóricos sobre la arquitectura del periodo, iniciados algunas décadas atrás, se engloban bajo la denominación de protoneoclásico, no parece adecuado tomar en consideración esa acepción para la escultura policromada. Habida cuenta de la herencia manifestada en un principio, el término tardobarroco parece, desde ese punto de vista, más afortunado, aunque también en este caso nos topamos con dificultades muy acusadas, que se tornan insalvables a la hora de definir realizaciones posteriores. Una vez más, al igual que ocurre en el Renacimiento y también en el Barroco²⁰, en el periodo que conocemos como Neoclásico subyace una corriente, en este caso escultórica, que mantiene lazos de unión con la tradición, sin que ello suponga obstáculo alguno para un evidente avance. Semejante falta de sintonía con los círculos más avanzados explica, aunque no justifica, el hecho de que estos artistas se hayan visto relegados a un papel muy secundario.

Una mayor concienciación existiría en el caso del desarrollo arquitectónico de los muebles que debían albergar a esas efigies²¹, sin que estas últimas fueran objeto de tanta consideración. Desde esa perspectiva, es lícito suponer que la clientela aceptaría plenamente las limitaciones propias del medio, otorgando a la producción escultórica de carácter sacro del periodo un carácter eminentemente funcional, necesariamente arraigado en la tradición. Autores como Felipe de Arizmendi o cualquier otro de los ya citados serían, sin embargo, plenamente conscientes de la evolución y el avance que sus realizaciones suponían. Dejando a un lado la crónica que de las fechas de ejecución de las obras conocidas puede extraerse, la reducción del mercado de trabajo favorecería los contactos entre los maestros activos, propagándose rápidamente las formulaciones anteriormente señaladas. Esta es precisamente la principal virtud de esa primera generación de maestros escultores del periodo, que sientan las bases para el ulterior desarrollo de la escultura policromada, insertándose de forma coherente en el seno de la retablística neoclásica en su conjunto.

20. Las consideraciones a este respecto sobre el Renacimiento son muy extensas, mientras que para el Barroco, aunque limitado en principio al campo de la arquitectura, podemos recordar lo señalado por F. DASSAS, *L'illusion baroque. L'architecture entre 1600 et 1750*, 1999, p. 127.

21. I. CENDOYA ECHÁNIZ, "Dotación artística...", pp. 35-36, donde se cita el encargo de un retablo lateral en 1788 por parte de José Joaquín de Arizcorreta, indiano que señala que ha de ser "... una cosa buena, del estilo que hoy se usa en Madrid, Roma y otras cortes sin follajes superfluos...", mientras que en el caso de la escultura se limita a señalar las advocaciones de las imágenes que debían efectuarse. M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *El convento de...*, p. 131.